

# REVISIONSBERICHT.

Bei der Herausgabe des *Ch. C. I* wurden folgende Vorlagen benützt:

**A.** „*Primus tomus Coralii Constantini. Noribergae imprimebat Hyeronimus Formschneider, Anno 1550.*“ (Den vollen Titel, sowie die Vorrede s. v.) Exemplare in Berlin, München, Regensburg und Upsala. Das Exemplar der kgl. Bibliothek in Berlin, welches zumeist zur Spartirung benützt wurde, stammt einer auf der letzten Seite einer jeden Stimme befindlichen Notiz zufolge aus dem Kloster Hildesheim (1603); eine sachkundige Hand hat viele der sehr zahlreichen Druckfehler verbessert; doch blieb noch immer eine stattliche Anzahl; dieselben wurden nach dem in Bezug auf die Noten fast tadellosen Münchener Ms. corrigirt, und werden am Schluss des Revisionsberichtes einzeln angeführt.

**B.** Ms. der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, Codd. 63 u. 68 (nach der Zusammenstellung durch J. J. Maier).

Cod. 63. 267 Bl. gr. Fol. (51 × 37 cm) Chorbuch in Leder, von Senfl's Copisten geschrieben. Die Stimmbuchstaben sind am Anfang eines jeden Officiums farbig, am Anfang der einzelnen Stücke schwarz. Der Alt hat die Bezeichnung *C* (Contratenor), der Tenor *T*, der Bass *B*. Der Cantus, der wiederum ein *C* als Bezeichnung haben müsste, hat anstatt des Stimmbuchstabens die jeweilige Initiale (ebenfalls farbig oder schwarz). Der Vorderdeckel trägt die Worte: *Dominicarum dierum quadragesimalium liber. Missa ferialis. In vigilia natiuitatis Domini Introitus.* — Dieser Cod. enthält von H. Isaac die Officien zu den Sonntagen von der *Dom. I in Adv. Dom.* an bis zur *Dom. Palmarum* incl. Die Communion des Officiums *Com. I in Adv.* ist anonym; ebenso die *Missa ferialis* und der *Introitus in vigilia natiuitatis Domini*.


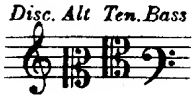
Cod. 68. 175 Bl. gr. Fol. (51 × 37 cm) Chorbuch in Leder, von L. Senfl's Copisten geschrieben. Kein Titel. Stimmbuchstaben und Initialien wie bei Cod. 63. — Cod. 68 enthält von H. Isaac folgende Officien: 1. *Feria IV post Pascha.* 2. *Dom. Quasimodo geniti.* 3. *Dom. Misericordia.* 4. *Dom. Jubilate.* 5. *Dom. Cantate.* 6. *Dom. Vocem iocunditatis.* 7. *Dom. Exaudi.* — Von diesen entfällt das erste für die Betrachtung des *Ch. C. I*, da es in demselben nicht gedruckt ist. Die Composition des Introitus im Officium 6 ist eine andere als die des an dieser Stelle im *Ch. C. I* gedruckten Stückes. Ausserdem enthält der Cod. noch: Ludw. Daser: *Officium de Veneratione Beatae Mariae virginis*, ein Graduale und Alleluia aus dem Officium *In litanis maioribus*, und einen *Tractus Laudate Dominum omnes* (2 Th.) aus dem Officium *De S. Spiritu in Septuagesima*. Ferner Jacotin (Jacques Godebrye): *Sancta Trinitas unus Deus* (8 voc.). Endlich 8 anonyme Officien.

Wenn wir die in diesen beiden Codd. von H. Isaac enthaltenen Compositionen zusammenfassen, so ergibt sich, dass uns damit etwas über die Hälfte des *Ch. C. I* handschriftlich erhalten ist; nämlich von *D. I. in Adv.* bis *Dom. Exaudi* incl. Die Officien des Dreifaltigkeitsfestes und der sämtlichen Sonntage nach Pfingsten (I—XXIII) fehlen. Beiläufig sei hier bemerkt, dass sich vom *Ch. C. II* handschriftlich gar nichts erhalten hat. Dagegen besitzen wir den dritten Theil des Werkes fast vollständig in dem schon erwähnten Ms. der königlichen Bibliothek zu Berlin und ausserdem noch bedeutende Partien in dem Ms. 18745 der Hofbibliothek in Wien (4 Stimmbücher: *Cantus, Altus, Tenor, Bassus*).

Bezüglich der Herausgabe sei unter Berufung auf die Vorbemerkung der Leitung der Publicationen folgendes bemerkt: Der erste Theil des *Ch. C.* bietet im Gegensatz zur Gepflogenheit seiner Zeit, im Gegensatz sogar zu dem 2. und 3. Theil desselben Werkes, sehr wenige Mensuralschwierigkeiten. Fast ausnahmslos gelangt das *tempus imperfectum diminutum* zur Anwendung (♢, unser heutiges *alla breve*),


welches auch durchgehends bei der Herausgabe angewendet wurde. Der dreitheilige Tact kommt nur selten vor, meist gegen Ende eines Stückes zur Herbeiführung eines lebhafteren Schlusses. Bei Isaac ist derselbe mit 3 oder mit dem Zeichen des *tempus perfectum diminutum* ( $\Phi$ ) bezeichnet. Beides ist meist durch den  $\frac{3}{1}$  Tact wiedergegeben, wie es dem Verhältniss von  $\Phi$  zu  $\Phi$  vollkommen entspricht. Doch wurde der  $\Phi$  Tact bei ausgesprochen zweitheiligem Rhythmus durch den  $\frac{6}{2}$  ( $= 2. \frac{3}{2}$ ) Tact wiedergegeben. Notenschwäzungen, ausgedehnte Ligaturen, häufiger Tactwechsel mit verschiedenen, oft schwer zu deutenden Zeichen, alle diese Fallstricke, welche die Mensuralcomponisten ihren Sängern zu legen pflegen, kommen im *Ch. C. I* nicht vor — umsomehr allerdings in den zwei folgenden Theilen des Werkes. Im Druck findet sich einmal (*Dom. Palmarum, Tractus: Qui timetis dominum*) die Bezeichnung  $\Phi 2$ , also die *duplex diminutio*, im Discant; im Manuscript fehlt dieselbe. An dieser Stelle haben also lediglich die „*manus auxiliatrices*“ gewaltet, die H. Formschneider dem Werk in »pietätvoller« Weise angedeihen liess, und deren Wirksamkeit wir noch später begegnen werden.



Von Schlüsseln finden sich folgende: 1.  $\text{♩}$  auf der 2. Linie. 2.  $\text{♩}$ -Schlüssel auf der 1., 2., 3. und 4. Linie. 3.  $\text{♩}$  auf der 3., 4. und 5. Linie. Die Zusammenstellung derselben ist sehr verschieden.

Am häufigsten ist der Chiavi  und der Chiavette  Doch vereinigen sie sich ausserdem noch auf viele andere Arten, von denen nur einige hier angeführt seien:



Alle diese Zusammenstellungen, die Chiavette ausgenommen, finden sich mit und ohne Vorzeichnung eines  $\flat$ . Beiläufig sei hier bemerkt, dass im II. und III. Theil des *Ch. C.* ausser den hier genannten Schlüsseln noch folgende vorkommen: 1.  $\text{♩}$  auf der 1. und 3. Linie. 2.  $\text{♩}$  auf der 5. Linie. 3.  $\text{♩}$  auf der 2. Linie. Eine so grosse Mannigfaltigkeit der Schlüssel ermöglichte allerdings den Alten die fast vollständige Vermeidung der Nebenlinien; konnten sie doch damit die Stimmen vom grossen *D* bis zum zweigestrichenen *h* führen, ohnehin schon der äusserste Umfang für ein mehrstimmiges Vocalwerk. (Trotzdem findet sich im

*Ch. C. I* einmal die Note 

Von Accidentien ist im *Ch. C.* nur das einfache  $\flat$  *rotundum*  vorgezeichnet. Die bei den Componisten jener Zeit ziemlich häufige Vorzeichnung , welche die Erhöhung des *f* in *fis* hintanhaltend sollte, ist hier nicht angewendet. Im Laufe der einzelnen Stücke sind die beigezeichneten Accidentien sowohl im Ms., als auch im Druck sehr spärlich. Es kommen vor: *fis*, *cis*, dann *b*, *es*, einmal auch *as*. Alle Accidentien, die in den Vorlagen nicht stehen, sind hier oberhalb der betreffenden Note eingezeichnet, u. zw. ohne Klammern, wenn sie unbedingt geboten sind, mit Klammern, wenn sie, wenngleich dem Style der Zeit entsprechend, immerhin zweifelhaft sind und dem Belieben und der Einsicht der Sänger überlassen waren.

Bezüglich der Textlegung sei folgendes bemerkt: In früheren Zeiten wurden die Worte nicht wie jetzt mit peinlicher Gewissenhaftigkeit unter die Noten, zu denen sie gehörten, gesetzt, sondern höchst ungenau, meist nur andeutungsweise. Bei den Messen der älteren Periode finden wir meist nur die wortreichen Sätze (*Gloria, Credo*) wirklich textirt; schlechter erging es schon dem *Sanctus, Benedictus* und *Agnus*. Beim *Kyrie* aber findet man meistens nur am Anfang *Kyrie* (oder *Christe*) *eleyson* vorgeschrieben; im Uebrigen mochte sich der Sänger den Text zurechtlegen, sowie er konnte; der Autor kümmerte sich nicht weiter darum. Allerdings konnten die damaligen Componisten ihren Sängern ein hohes Mass von musikalischer Bildung zutrauen; sonst wären diese ja auch gar nicht im Stande gewesen, die besonders in der zweiten niederländischen Schule oft bis zum Aeussersten getriebenen Satzschwierigkeiten zu überwinden. Mit der Zeit aber begann man das Unzulängliche dieser primitiven Textlegungsmethode einzusehen. Schon um 1500 herum bildete die richtige Art der Textunterlage einen wichtigen Unterrichtsgegenstand; dies erzählt uns z. B. Adrian Petit Coclicus von seinem Lehrer Josquin. Aber erst der berühmte Theoretiker

Gioseffo Zarlino brachte (1557) die zu seiner Zeit giltigen Gesetze in die Form von 10 Regeln. Er sagt (*Instituzione harmoniche IV 34*):

1. Zu jeder langen oder kurzen Silbe ist die ihrem Werth entsprechende Note zu setzen. (Eine höchst wichtige Regel, die bis dahin nur wenig beobachtet worden war; denn es war durchaus nicht Sache der niederländischen Meister — diese Bemerkung werden wir auch bei Isaac machen — genau und sorgsam nach der grammatischen Construction der lateinischen Worte zu declamiren.)

2. Zu jeder Ligatur von mehreren Noten gehört im *Cantus figuralis* sowohl, als auch im *Cantus planus* nur eine Silbe, die am Anfang der Ligatur auszusprechen ist.

3. Zu dem Punkt hinter einer Note im *Cantus figuralis* darf keine Silbe ausgesprochen werden.

4. Zu einer Semiminima oder kleineren Noten pflegt man selten eine Silbe auszusprechen; ebensowenig zu der folgenden Note.

5. Noten, die auf punktirte Semibreven und Minimen folgen und einen kleineren Werth haben als der Punkt ausdrückt, dürfen keine Silbe haben, ebensowenig die Noten, welche diesen folgen.

6. Wenn man, durch die Noth gezwungen, zu einer Semiminima eine Silbe setzt, so kann man auch der folgenden Note eine Silbe unterlegen. (Hebt eigentlich die Regel 4 wieder auf.)

7. Zu jeder Note, die am Anfang eines Stückes oder in der Mitte nach einer Pause steht, gehört nothwendig eine Silbe.

8. Im *Cantus planus* sind Text-Wiederholungen unzulässig, im *Cantus figuralis* sind sie zulässig, zwar nicht einer Silbe oder eines Wortes, aber doch eines Satztheils, sofern derselbe einen selbstständigen Sinn ergibt.

9. Wenn man alle Silben bis auf die zwei letzten auf Noten vertheilt hat und viele kleine Noten übrig bleiben, so hat die vorletzte das Vorrecht vor der letzten, zu mehreren Noten kleinen Werthes zu kommen, besonders falls sie lang ist.

10. Die letzte Silbe des Textes muss unter der letzten Note der Cantilene stehen.

Mehrere dieser sehr praktischen Regeln hat Isaac entschieden nicht befolgt, und sie konnten deshalb auch in der Neuausgabe nicht zur Anwendung kommen. So besonders: 1, 7, 8 und 10. Bezüglich der Regel 7 kommt in Betracht, dass diese der sog. *regula aurea* des Elias Salomo (1274) direct zuwiderlief. Diese lautet nämlich: »Falls ein Wort durch Pausen unterbrochen wird, so darf auf die erste Note nach diesen Pausen keine neue Silbe kommen«. Diese Regel hatte wohl zu Isaac's Zeit noch Giltigkeit. Wiederholungen einzelner Worte (R. 8) sind bei Isaac sehr häufig; solche von ganzen Satztheilen hingegen selten.

Bezüglich der Regel 10 ist zu bemerken: Im Ms. ist die Textlegung verhältnismässig gut, die Silben stehen meist genau unter den Noten, zu denen sie ausgesprochen werden, und besonders steht die letzte Textsilbe fast immer unter der letzten Note. Im Druck ist das leider nicht der Fall, wie überhaupt die Textlegung in demselben höchst ungenau und gewiss auch unrichtig ist. Es wurde daher der Text des Druckes nach dem des Ms., soweit es vorhanden war, geändert. Natürlich haben sich hiebei auch viele Abweichungen in den Noten ergeben, die durch die verschiedene Textirung bedingt waren. Dieselben sind zu zahlreich und auch zu unwesentlich, um einzeln angegeben zu werden. Da vom *Ch. C. I* nur ein Theil handschriftlich erhalten ist, so war es nur theilweise möglich, den mangelhaften Text des Druckes nach einer authentischen Vorlage zu verbessern. Aber trotzdem musste auch die erste Hälfte des *Ch. C. I* textlich corrigirt werden, da besonders die Befolgung oder Nichtbefolgung der 10. Regel des Zarlino auf den Klangcharakter der Stücke einwirkt; die Textlegung im ersten Theil des *Ch. C. I* wurde derjenigen im Ms. ähnlich besorgt.

Dem Verzeichnis der im Münchener Manuscript und im Druck gefundenen und verbesserten Fehler soll nunmehr noch das jener Stellen vorangeschickt werden, bei denen die schon erwähnten „*manus auxiliatrices*“ des ersten Herausgebers, Hieronymus Formschneider, gewaltet haben. Es sind willkürliche, aber meist geringfügige Veränderungen, die dem Werke weder zum Nutzen noch zum Schaden gereichen. Durchgangsnoten werden eingeschoben oder weggelassen (besonders häufig bei Cadenzen), zwei Noten von gleicher Höhe und gleichem Werthe werden in eine Note von doppelter Länge zusammengezogen und umgekehrt etc. Alle diese Stellen sind im Druck dadurch gekennzeichnet, dass die Noten der Version, wie der Druck sie bietet, hinab-, die nach dem Manuscripte hingegen hinaufgestrichen sind.

Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
120	1	2	3		
—	4	1	7		
124	2	1	1		
128	5	2	5		
129	3	1	5/6		
131	3	2	6		
—	5	2	1		
133—134	5/1	1 2	7/1		
				und ebenso im Cantus.	und ebenso im Cantus.
139	4	2	8		
140	2	1	1		
—	2	4	3		
—	3	1	7		
—	5	2	4/5/6		
142	4	1	2		
—	5	1	2		
144 f.	Vorgezeichnet				
—	4	1	1/2		
150	4	2	5		
151	2	1	1		
153	5	2	4		
154	3	1	4		
—	4	2	4		
—	5	2	4		
155	2	3	1		
—	4	3	1/2		

Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
156	2	2	3		
157	5	1	3/4		
158	4	2	2		
162	5	2	6		
163	5	2	1		
169	2	2	6/7		
173	4	2	6/7		
176	4	2	2		
182	4	4	3		
184	6	3	7		
—	6	1	5		
186	2	4	1/2		
—	2	3	2		
188	1	3 und 4	3/4/5/1/2		
197	5	4	2		
201	4	4	7		
210	5	1	4		
213	3	2	5		
214	4	3	7		
215	3	1	2		
217	5	4	1		

Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
217	5	I	7		
223	I	I	5		
—	I	4	8		
224	3/4	4	8/9 I		
225	3	4	3		
—	5	2	2		
—	5	2	6		
229	I	2	4		
233	2	4	3		
—	2	4	5		
—	4	4	5/6		
235	4	2	4		
239	5	3	2		
240	3	2	2		
242	3/4	I	7/I		
244	3	3	4/5		
—	5	3	4		
245	4	2	5		
247	I	4	3/4		
248	4	2	5		
251	4	2	3		



Seite	System	Zeile	Takt	Manuscript	Druck
252	2	2	5		
—	3	4	1		
253	5	2	5		

## II. Fehler im Münchener Manuscript:

Seite	System	Zeile	Takt	statt:	richtig:
168	4	2	2/3	<i>desideriis</i>	<i>desiderio</i>
176	3	4	2/3/4		
				da - - - - - bit bit	
192	4	2	5	<i>f</i> (erste Semibr.)	<i>e</i> (erste Semibr.)
197	4	3	2	zweite Semimin. <i>f</i>	<i>g</i>
210	1	2	3/4/5	<i>beti</i>	<i>beati</i>
213	2	1	7	<i>nos</i>	<i>mons</i>
214	2	4	7	Semibr. <i>e</i>	<i>f</i>
—	3	1	4	<i>Monte</i>	<i>Montes</i>
218	2	3	7	<i>fortitudo</i>	<i>fortitudo</i>

## III. Fehler im Druck:

Seite	System	Zeile	Takt	statt:	richtig:
122	2	2	4	erste Min. <i>d</i>	<i>c</i>
126	4	1	2	erste Sbr. <i>b</i>	<i>a</i>
127	1	2	5	erste Min. <i>b</i>	<i>a</i>
130	2	3	7	erste Min. <i>a</i>	<i>b</i>
131	2	2	2	zweite Min. <i>g</i>	<i>a</i>
132	nach der Intonation			<i>Ex alto: In bene placito</i>	<i>Ex Alto: Iniuste (Cantus)</i>
133	2	4	1	<i>e—d</i>	<i>d—c</i>
134	2	3	4	erste Sbr. <i>c</i>	<i>a</i>
—	2	1/2	4/5	Min. auf die Silbe <i>gi</i> ] <i>d</i> (bezw. <i>g</i> )	<i>e</i> (bezw. <i>a</i> )
140	5	2	4	dritte Min. <i>a</i>	<i>e</i>
141	1	4	5	erste Min. <i>e</i>	<i>d</i>
142	5	2	7	erste Min. <i>f</i>	<i>e</i>
144	4	3	1	dritte Smin. <i>g</i>	<i>a</i>
145	5	1	5	Sbr. m. P. <i>a</i>	<i>g</i>

Seite	System	Zeile	Takt	s t a t t:	r i c h t i g:
155	2	3	6	erste Note Smin.	Min.
163	5	4	3	Min. <i>g</i>	<i>f</i>
164	3	2			
176	4	4	6	erste Min. <i>d</i>	<i>e</i>
177—178	5/6	1	7/1	Synkope <i>h</i>	<i>c</i>
182	3/4	1		Im Cantus I fehlt noch eine Pausa.	
189	4/5	4	7/1/2/3	<i>onmen</i>	<i>nomen</i>
190	3	4	6	zweite Sbr. <i>c</i>	<i>b</i>
—	4	2	6	zweite Sbr. <i>f</i>	<i>e</i>
194	4	2	5	zweite Min. <i>e</i>	<i>f</i>
—	4	1	2	erste Note Min.	Sbr.
—	5	3	8	Sbr. <i>e</i>	<i>d</i>
—	5	4	4	zweite Note Min. mit P.	Sbr.
195	4	2	1/2	<i>c</i> Min. mit P.	Sbr.
196	1	4	7	letzte Note Smin.	Min.
203	3	3	2	letzte Note <i>f</i>	<i>g</i>
204	1	2	2	zweite Note <i>e</i>	<i>f</i>
211	2	4	6	<i>eum</i>	<i>eam</i>
212	4	2	7/8	<i>d</i>	<i>c</i>
213	2	3	7	Sbr. <i>h</i>	<i>c</i>
215	5	4	4/5	<i>f—e—d</i>	<i>f—d—c</i>
216	5	1	8	<i>c</i>	<i>e</i>
217	2	2	5	erste Note Min.	Sbr.
—	5	4	5	Min. <i>e</i>	<i>f</i>
221	3	3	2	Sbr. <i>d</i>	<i>c</i>
227	3	4	7	Sbr. <i>e</i>	<i>d</i>
229	3	2	3	<i>c—b</i>	<i>b—a</i>
237	1	3	1/2	<i>c</i> Min.	Sbr.
239	2	4	4	<i>dignatus</i>	<i>dignatus</i>
—	4	2	7	letzte Min. <i>e</i>	<i>f</i>
240	1	2	3	<i>g</i>	Kein Punkt!
241	3	4	7	Pause Suspirium	Semipausa
243	2	1	1	Min. <i>f</i>	ist ergänzt.
246	4	1	6	<i>alleluia</i>	<i>alleluia</i>
248	3	3	3	Min. <i>f</i> .	<i>g</i>
252	2	2	4	zweite Min. <i>f</i>	<i>e</i>
255	3	1	6/7	<i>g—a</i>	<i>f—g</i>